艺术旗帜上的颜色

现代西方
文论略览

俄国形式主义与捷克结构主义

张隆溪

“那么，先生，什么是诗呢？”

“嘿，要说什么不是诗倒容易得多。我们都知道什么是光，可要说明它却不那么容易。”

这是詹姆斯·鲍斯韦尔在他那本赫赫有名的《约翰生博士传》里，记载他和约翰生的对话。① 的确，什么是诗这个问题，历来就很少令人满意的回答。什么是真正的好诗，诗的艺术价值取决于什么因素，这更是诗的各种定义里很少说明也很难说明的。中国明代的画家和诗人徐渭提出一种十分奇特的判别方法：把诗拿来一读，“果能如冷水浇背，陡然一惊”，便是好诗，“如其不然，便不是矣。”② 真是巧得很，美国女诗人埃米莉·狄肯森（Emily Dickinson）谈到诗的艺术感染力，有段话说得和徐渭那句话十分合拍，遥相呼应：“要是我读一本书，果能使我全身冰冷，无论烤什么火都不觉得暖和，我便知道这就是诗。”③ 可是，全身冰冷的感觉和诗的好坏有什么必然联系呢？判别什么是诗和什么是好诗，显然不能以变化不定的主观感觉为标准，而必须另辟蹊径，在作品本身去寻找诗之所以为诗的内在因素。在十月革命前夕那些动荡的日子里，一些俄国学者们却正在书斋里探讨这样的理论问题。

---

① 鲍斯韦尔（James Boswell），《约翰生博士传》（The Life of Samuel Johnson, LL. D.），伦敦一九〇六年人人丛书版，第二卷，第 27 页。此处所记为一七七六年四月十二日谈话。

② 《徐文长集》卷十七《答许北口》。

③ 转引自肯尼迪（X.J. Kennedy），《诗歌引论》（An Introduction to Poetry），波士顿一九六六年第四版，第 298 页。

一、俄国形式主义

一九一五年，在莫斯科成立了以罗曼·雅各布森为首的“莫斯科语言学小组”，翌年，又在彼得格勒成立了以维克多·施克洛夫斯基为首的“诗歌语言研究会”。这两个组织集合了当时俄国一批年轻的语言学家、文学史家和批评家，他们希望把文学研究变成一种科学，于是首先需要明确文学研究的对象是什么。雅各布森讲得很清楚：“文学研究的对象不是笼统的文学，而是文学性，也就是使一部作品成其为文学作品的东西”，而当时的许多文学史家却把文学作品仅仅当成“文献”，“似乎忘记了他们的著作往往滑进了别的有关学科——哲学史、文化史、心理学史等等”。① 施克洛夫斯基回顾当年情形时也说，他们当时“坚持对诗和散文直接进行分析的意义”，而反对“艺术好象以经济力量为基础”那种观点。② 在他们看来，既然文学可以表现各种各样的题材内容，文学作品的特殊性就不在内容，而在语言的运用和修辞技巧的安排组织，也就是说，文学性仅在于文学的形式。由于这个原因，这派文评被称为形式主义文评。

别林斯基和波杰布尼亚都认为，艺术就是形象思维（мышление в образах），而在这种观念背后是象征主义和斯宾塞、阿芬纳留斯等人关于精力节省的理论：用熟悉的形象代替变化不定的复杂事物，就很容易把握复杂事物的意义。但施克洛夫斯基认为，诗的形象只是诗的各种技巧之一，并不比别的技巧更特别、更有效，而所有艺术技巧的最后效果绝不是精力的节省。精力节省的原理也许适用于日常生活的情形：对于经常做的事和天天见到的东西，我们往往习而相忘，可以不假思索地自动去做，可以视而不见，听而不闻，在惯性动作中失去对事物的感受和知觉。艺术的目的却恰恰相反。施克洛夫斯基对此有一段论述：

艺术之所以存在，就是为使人恢复对生活的感觉，就是为使

---

① 雅各布森（Р. Якобсон），《最近的俄罗斯诗歌》（Новейшая русская поэзия），布拉格一九二一年版，第11页。

② 施克洛夫斯基（В. Шкловский），《文艺散文。思考与评论》（Художественная проза. Размышления и разборы），莫斯科一九六一年版，第6页。

人感受事物，使石头显出石头的质感。艺术的目的是要人感觉到事物，而不是仅仅知道事物。艺术的技巧就是使对象陌生，使形式变得困难，增加感觉的难度和时间长度，因为感觉过程本身就是审美目的，必须设法延长。艺术是体验对象的艺术构成的一种方式，而对象本身并不重要。①

这里提出的"陌生化"(остранение)是俄国形式主义文评一个十分重要的概念，它强调新鲜的感受，强调事物的质感，强调艺术的具体形式。施克洛夫斯基从不少古典作品中举例来阐明这个概念，如托尔斯泰的《量布人》(Холстомер)以马作为叙述者，用马的眼光看私有制的人类社会，在《战争与和平》里用一个非军人的眼光看战场，都在陌生化的描写中使私有制和战争显得更加刺眼地荒唐不合理。诗里的夸张、比喻、婉转说法，诗中常用的古字、冷僻字、外来语、典故等等，无一不是变习见为新知、化腐朽为神奇的"陌生化"手法。在俄国读者习惯于玩味杰尔查文那种高雅诗句时，普希金却为长诗《欧根·奥涅金》的女主人公选择了一个村姑或女仆常用的名字：

Ее сестра звалась Татьяна…
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим.
她的姐姐叫塔吉亚娜……
我们将第一次任性地
用这样一个名字来装点
小说里抒写柔情的文字。②

诗人还特别加注说明，这类好听的名字只在普通老百姓中才使用。他描写夜色，有"甲虫嗡嗡叫"(Жук жужжал)③这样当时被目为"粗俗"

① 施克洛夫斯基(V. Shklovsky)，《作为技巧的艺术》(Art as Technique)，见莱芒(Lemon)与里斯(Reis)编译《俄国形式主义批评：四篇论文》(Russian Formalist Criticism: Four Essays)，内布拉斯加大学出版社一九六五年版，第12页。

② 普希金(A.C. Пушкин)，《欧根·奥涅金》(Евгений Онегин)，第二章第二十四节。

③ 同上，第七章第十五节。

的句子。然而正是采取民间语言入诗，给普希金的作品带来了清新的气息。陌生新奇的形式往往导致新的风格、文体和流派的产生，一如施克洛夫斯基所说："新的艺术形式的产生是由把向来不入流的形式升为正宗来实现的"。① 普希金以俗语入诗，与华滋华斯、雨果、史勒格尔等浪漫主义者的主张相近，也类似于中国古代韩愈以文入诗的做法，合于司空图所谓"知非诗诗，未为奇奇"的论断。钱钟书先生早在四十年代已经注意到施克洛夫斯基这一理论，并在与有关的中国传统议论相比之后总结说："文章之革故鼎新，道无它，曰以不文为文，以文为诗而已"。② 可以说这是以"陌生化"为基础的文学史观。

施克洛夫斯基把"陌生化"理论运用于小说，还提出了两个影响广泛的概念，即"故事"(фабула)和"情节"(сюжет)。作为素材的一连串事件即"故事"变成小说的"情节"时，必定经过创造性变形，具有陌生新奇的面貌，作家愈是自觉运用这种手法，作品也愈成功。按照这种理论，自然主义和写实主义必然让位于现代的先锋派小说，因为这种小说更自觉地运用把现实加以变形的陌生化手法。因此，可以说施克洛夫斯基为现代反传统艺术奠定了理论基础。形式主义者努力确定把故事题材加以变化的各种手法，并指出这些手法对于理解小说意义的重要性。米哈依尔·巴赫金论陀思妥耶夫斯基的"复调小说"(полифонический роман)，就显然受到形式主义理论的影响。巴赫金指出，陀思妥耶夫斯基小说里的人物并非作者的传声筒，他们的声音各自独立，和普通小说里作者的声音一样有权威性。这种语调的复杂结构对于作品的理解大有关系，而以往许多评论离开这种"复调"形式空谈内容，就难以抓住问题的实质，因为"不懂得新的观察形式，就不可能正确理解借助于这种形式才第一次在生活中看到和显露出来的东西。正确地理解起来，艺术形式并不是外在地装饰已经找到的现成的内容，而是第一次地让人们找到和看见内容。"③ 施克洛夫斯基曾说："托

① 施克洛夫斯基，《情感旅行》(Sentimental Journey)，塞尔顿(R.Seldon)英译，康奈尔大学出版社一九七〇年版，第 233 页。

② 钱钟书，《谈艺录》第 36 页，又参见同书第 42 页。

③ 米·巴赫金 (М. Бахтин)，《陀思妥耶夫斯基诗学诸问题》(Проблемы поэтики Достоевского)，莫斯科一九六三年第二版，第 7 — 8 页。

尔斯泰故意不说出熟悉物品的名称，使熟悉的也变得似乎陌生了。他描绘物品就好象是第一次看见这物品，描绘事件就好象这事件是第一次发生那样”。①巴赫金和施克洛夫斯基都强调的这个“第一次”，就是事物的新鲜感，也就是“陌生化”的新奇效果。

如果说雅各布森的“文学性”概念从语言特点上把文学区别于非文学，施克洛夫斯基的“陌生化”概念则进一步强调艺术感受性和日常生活的习惯性格格不入。文学的语言不是指向外在现实，而是指向自己；文学绝非生活的模仿或反映，而是生活的变形；生活的素材在艺术形式中出现时，总是展现出新奇的、与日常现实全然不同的面貌。于是，施克洛夫斯基写下了这样的话：“艺术总是独立于生活，在它的颜色里永远不会反映出飘扬在城堡上那面旗帜的颜色”。正象他后来意识到的，在他这样谈论旗帜的颜色时，“这面旗帜已经给艺术下了定义”。②自亚理士多德以来关于艺术是模仿的观念，把艺术最终建立在现实世界的基础上，而俄国形式主义者则与之相反，强调甚至过分夸大了艺术与现实的本质差异。

俄国形式主义在二十年代受到了严厉批判。托洛茨基在《文学与革命》里专辟一章批判雅各布森、施克洛夫斯基等人的理论，把形式主义称为“对文字的迷信”。他特别引了施克洛夫斯基关于艺术和城堡上的旗帜那段话以及形式主义者们一些别的言论，强调艺术不可能独立于生活，因为“从客观历史进程的观点看来，艺术永远是社会的仆从，在历史上是具功利作用的”，无论打出什么颜色的旗帜，艺术总是要“教育个人、社会集团、阶级和民族。”③经过这场批判，到一九三〇年之后，作为一个理论派别的俄国形式主义便销声匿迹了。

---

① 施克洛夫斯基，《作为技巧的艺术》，见前引《俄国形式主义批评：四篇论文》，第13页。

② 施克洛夫斯基，《文艺散文·思考与评论》，第6页。

③ 托洛茨基(L.Trotsky)，《诗歌的形式主义派与马克思主义》，斯特鲁姆斯基(Rose Strumsky)英译，见亚当斯(H. Adams)编《自柏拉图以来的批评理论》，第822页。

二、布拉格学派

“莫斯科语言学小组”的领导者雅各布森于一九二〇年来到捷克，使俄国形式主义与布拉格学派之间建立起明显的联系。然而总的说来，俄国形式主义更主要是以彼得格勒“诗歌语言研究会”(Опояза)，即以施克洛夫斯基、艾辛鲍姆等人为代表。雅各布森和布拉格学派的主要人物穆卡洛夫斯基都对索绪尔语言学和胡塞尔现象学有过研究，他们的理论也具有更复杂的哲学背景。穆卡洛夫斯基在一九三四年为施克洛夫斯基《散文理论》的捷克译本作序时，就对形式主义有所批评，而宁可采用“结构”和“结构主义”这些术语。布拉格学派的理论也常被称为捷克结构主义。

布拉格学派从分析语言的各种功能入手，认为文学语言的特点是最大限度地偏离日常实用语言的指称功能，而把表现功能提到首位。这就是穆卡洛夫斯基所谓语言的“突出”(foregrounding)，“诗的语言的功能在于最大限度地突出词语……它的用处不是为交际服务，而是为了把表现行动即言语行动本身提到突出地位。”① 换言之，文学语言不是普通的语言符号，而是“自主符号”(autonomous sign)，因为它不是指向符号以外的实际环境，而是指向作品本身的世界。任何符号都有两个方面，一个是代表某事某物的代码(code)即能指(signifiant)，另一个是被代表的事物即所指(signifié)；譬如“雪花”这两个字是能指，其所指是水蒸气在寒空凝结之后，纷纷扬扬飘落下来的六角形白色结晶体。然而在李白的诗句“燕山雪花大如席”里，按照符号学理论的解释，“雪花”的所指是虚构的诗的世界里的雪花，它也只在诗里才其“大如席”，我们读到这句诗，想到的只是全诗构成的那个艺术世界，而见不到实际的雪花，也不会作出实际的反映，不会去烤火或穿上冬衣。这当然是艺术与现实的重要区别，但穆卡洛夫斯基超出形式

---

① 穆卡洛夫斯基(Jan Mukařovský)，《标准语言和诗歌语言》，见伽文(P.L. Garvin)编译《布拉格学派美学、文学结构与文体论文选》(A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style)，华盛顿一九六四年版，第43—44页。

主义的一点，在于他并未把诗的语言和实用语言截然分开，却承认二者只是强调重点的不同。诗的语言使用指事称物的词汇，就必然有交际的功能，诗里的“雪花”虽然不指实际的“雪花”，却与实际有意义上的联系。另一方面，实用语言也有表现功能，也用各种修辞手法，我们常把真的雪花称为“鹅毛大雪”，就是一种夸张的比喻。穆卡洛夫斯基认为文学作品和文学史当中，存在着艺术的自主功能和交际功能既对立又统一的辩证关系，这一点也是后来的符号学研究，尤其是苏联学者洛特曼的著作详加论述的。①穆卡洛夫斯基发挥索绪尔语言学的基本概念，形成关于文学符号和结构的一套理论，使他成为早期结构主义的重要代表。

布拉格学派与胡塞尔现象学的关系也值得一提。胡塞尔曾于一九三五年到布拉格作关于“语言现象学”的演讲，他的波兰学生罗曼·英伽顿对捷克学者们也有影响。英伽顿把现象学原理和方法应用于文学研究，认为作品结构由不同层次构成，其间有许多未定点（Unbestimmtheitsstelle），需要读者在阅读中加以充实，使之具体化（Konkretisation），只有在这种具体化过程中，一部作品才成为审美活动的对象。②穆卡洛夫斯基在《作为社会事实的审美作用、标准和价值》这本小册子里，也认为一部作品印制成书，只是一个物质的成品，只具有潜在的审美价值，在读者的理解和阐释即在审美活动中，它才表现出实际的审美价值，成为审美客体。由于各时代审美标准不同，甚至同代人随年龄、性别、阶级的差异，也具有不同标准，所以审美价值也是可变的。这就是说，审美价值是作品在接受过程中产生出来的，在这一点上，穆卡洛夫斯基的理论已经预示出当代接受美学的基本观念，并显示了现象学与接受理论的关系。尽管穆卡洛夫斯基曾借鉴现象学和结构主义语言学等多方面理论，但他自己的理论却能把吸取来的成分融会贯通，具有不可磨灭的独创性，对现代文论的发展也产生

---

① 参见尤里·洛特曼（Юрий Лотман），《文学作品的结构》（Структура художественного текста），莫斯科一九七〇年版。

② 参见罗曼·英伽顿（Roman Ingarden），《文学的艺术品》（Das literarische Kunstwerk），杜宾根一九六〇年第三版，第270及以下各页。

了值得注意的影响。

三、结束语

俄国形式主义反对把文学当成历史文献或装载哲学、道德内容的容器，反对把作品分析变成起源的追溯或作者心理的探寻，而坚持对文学语言和技巧直接进行分析，这些基本方面和英美新批评的主张都很一致。与此同时，俄国形式主义还反对把文学作品最终归结为一种单一的技巧，如"形象思维"，而认为文学的基本特点——陌生化——是各种技巧的总和。于是作品分析具有更大的开放性，不仅考虑单部作品，而且发展为体裁理论的探讨，这又是它比英美新批评更灵活、更具潜在力量的方面。俄国形式主义理论经过布拉格学派的发挥，就显出更为丰富的内容。当维克多·埃利希（Victor Erlich）在五十年代中期把俄国形式主义最初介绍到西方时，他那本英文著作《俄国形式主义的历史和理论》并未引起足够重视；十年之后，茨维坦·托多洛夫用法文翻译俄国形式主义者的论文，汇成《文学的理论》这本小书出版，却立即引起热烈反应。从莫斯科到布拉格再到巴黎，也就是从俄国形式主义到捷克结构主义再到法国结构主义，已经被普遍认为代表着现代文论发展的三个重要阶段。形式主义被视为结构主义的先驱，具有十分重要的意义。正如荷兰学者佛克马教授所说："欧洲文论家的几乎每一个新派别都从这'形式主义'传统得到启发，各自强调这传统中的不同趋向，并力图把自己对形式主义的解释说成是唯一正确的解释。"①

形式主义销声匿迹三、四十年之后，在六十年代的苏联重新被人提起，得到重新评价。施克洛夫斯基、艾辛鲍姆、蒂尼亚诺夫以及巴赫金、普洛普等人二十年代写成的著作，又有了重版印行的机会。于是施克洛夫斯基在一九六一年出版的一本文集里得以重新发挥过去的观点，并且感慨而意味深长地说："光阴荏苒，太阳升起过一万多次，

① 佛克马（D.W. Fokkema）与昆纳-伊勃思（E.Kunne-Ibsch）合著《二十世纪文论》（Theories of Literature in the Twentieth Century），伦敦一九七七年版第 11 页。

四十个春秋过去了，现在西方有人想借我的话来争辩飘扬在我的城堡上我的那面旗帜的意义。”① 事实上，六十年代以来的苏联符号学研究显然也和形式主义传统有继承的关系。在形式主义这起伏变化的命运中，有几点是值得人深思的。

首先，形式主义这个概念本身容易导致简单化的理解。俄国形式主义者中固然有人持有极端的言论，但大多数并不认为文学作品存在于超历史的真空里，他们在艺术创作中主要与未来派、尤其与著名诗人马雅可夫斯基有密切联系。因此，形式主义者实际上并不是那么“形式主义”，即并非全然抱着超历史、超政治的态度。他们的“文学性”概念不过是强调：文学之为文学，不能简单归结为经济、社会或历史的因素，而决定于作品本身的形式特征。他们认为，要理解文学，就必须以这些形式特征为研究目标，也正是在这个意义上，他们反对只考虑社会历史的因素。施克洛夫斯基的“陌生化”观念把“文学性”更加具体化，既说明单部作品的特点，也说明文学演变的规律。在强调文学增强生活的感受性这一点上，“陌生化”正确描述了作品的艺术效果，然而把形式的陌生和困难看成审美标准，似乎越怪诞的作品越有价值，就有很大的片面性。在说明文学发展、文体演变都是推陈出新这一点上，“陌生化”正确描述了文学形式的变迁史，然而认为一种形式似乎到一定时候自然会老化，新的形式自然会起来，而不考虑每一种新形式产生的社会历史背景，就难免知其然而不知其所以然。因此，文学形式的研究和文学与社会、历史环境的研究不应当互相排斥，而应当互为补充，形式的分析完全有权成为严肃的文学研究的重要部分，但不是其全部。然而从实际情形看来，批判了形式主义，往往连文学形式的分析也一并取消，似乎一谈形式就是资产阶级的唯美主义和形式主义，结果完全无力对作品进行艺术分析。在四十和五十年代的苏联，这种庸俗社会学的研究是大量存在的，在我们的文学评论中，这种影响也很不小。在这种倾向影响之下，批评从概念出发，不接触文学作品的具体实际。创作也从概念出发，似乎忘记了文学是语言的艺术，于是产生出不少缺乏完美的艺术形式、图解概念的公式化作品。

① 施克洛夫斯基，《文艺散文。思考与评论》，第 7 页。

人们现在已经越来越厌弃这样的评论和创作。力图摆脱这种恶劣影响的评论已开始出现，有些作家也开始在艺术形式上进行新的探索。在这时候重新评价俄国形式主义和捷克结构主义的理论，避免其中的错误，吸取其中合理的成份，也许会很有好处。当施克洛夫斯基说艺术的颜色不反映城堡上旗帜的颜色时，他当然犯了片面的错误，不过我们不应当忘记，艺术也并不象一面普通镜子那样机械地反映现实。正如高尔基说过的，俄罗斯风景画家列维坦作品中那种美是并非现实的，因为在现实中那种美“并不存在”。① 的确，艺术并不能完全独立于生活，然而在艺术的旗帜上，我们常常会发现现实生活中没有的、绚烂丰富的色彩。

---

① 高尔基，《文学写照》，巴金译，人民文学出版社一九七八年版，第214页。

失校者的遗憾

袁文龙

翻阅书报杂志，屡见错排、漏排等失校之处，“勘误”、“更正”之类的附表也时入眼帘，打断或干扰人们阅读的兴趣。失之毫厘，差之千里。一字或一点之错漏，常使读者或百思不得其解；或正意反解，以讹传讹，误传后人。

校对是项必须眼到心到的细致工作，稍一粗心，便会在白纸上留下难于磨灭的遗憾。谓予不信，有例为证。光绪甲辰年间活版排印的《重修常昭合志》，开卷赫然在目的竟是成书后加盖的木刻大印，上书：

> 此稿因监排印张氏
> 孟新失校致多讹字
> 俟刊正本再行审订

此书流传至今，还将流传下去，失校者的遗憾也还要无限期地继续下去。

话又说回来，目前的校对工作毕竟还只能凭两眼目测，眨眼之间难免会出差错；出了差错，也未必皆要将失校者名列卷首，长此遗憾下去。但为了保证和提高图书质量，校对者理应加强工作责任心，认真校核，尽量避免和减少不应有的差错。这不但是校对者的职责所在，也是对作者、读者的尊重。笔者还以为，应该在某些重要著作的后面署上校对者的姓名，这也是对校对者的劳动的尊重表示。